
Ressenyes

Jaume CABRÉ, *L'ombra de l'eunuc*. Barcelona, Edicions Proa, 1996 («A Tot Vent», núm. 350). 453 ps.

Cinc anys després de l'aparició de *Senyoria* (1991), una novel·la que en el seu moment va acaparar un gran nombre de premis, Jaume Cabré publica ara *L'ombra de l'eunuc*. Entremig hi ha hagut la reedició de *Fra Junoy o l'agonia dels sons* (1984), *La teranyina* (1984) i el relat *Luvowski o la desraó de Llibre de preludis* (1985). Les tres peces han quedat reunides en un sol volum titulat *El llibre de Feixes* (1996). Val a dir, però, que darrere de la hipotètica trilogia hem de veure-hi una operació editorial més que no pas una realitat literària. Hi hauria nombrosos elements que permetrien argumentar aquesta hipòtesi, però ara no és el moment d'entrar-hi.

L'ombra de l'eunuc és una complexa trama narrativa en la qual, a partir del temps real de la conversa entre Miquel Gensana (el protagonista) i Júlia (una companya de feina) durant un sopar en un restaurant de Feixes, anem resseguint la vida del personatge des dels seus anys d'estudiant fins al present narratiu: el pas per la universitat, la lluita antifranquista en la clandestinitat,

els problemes familiars, els neguits sentimentals i el progressiu interès per l'art i la música a partir de la relació que estableix amb la violinista Teresa Planella. Paral·lelament anem coneixent també la figura de l'oncle Maurici, un personatge solitari, amb inquietuds comparables a les del nebot —també les musicals—, a partir del qual es recompon la història de la família Gensana des dels orígens. Aquesta trajectòria múltiple i entrecreuada ens duu a una reflexió sobre els problemes per a l'adaptació al present i l'assumpció del passat per part d'un personatge que pertany a la mateixa generació que l'autor (la data de naixement de Miquel Gensana coincideix amb la de Jaume Cabré). Aquesta lectura, però, n'amaga una altra de més interessant sobre la recerca de l'ideal artístic a partir de la importància de la música tant per als personatges com per a l'estructuració de la mateixa novel·la. Per això l'obra es divideix en quatre parts, que corresponen als quatre moviments del *Concert per a violí i orquestra* d'Alban Berg.

Com a lectors, no podem quedar-nos en la consideració de fins a quin punt el protagonista és o no un *alter ego* de l'autor o si la novel·la vol ser una crònica del paper d'una generació durant els darrers anys del franquisme i els de la transició. Si fixem aquesta perspectiva és fàcil caure en la comparació amb altres novel·les recents de temàtica similar com *Dies meravellosos* de Jordi Coca o *Lola i els peixos morts* de Baltasar Porcel, una novel·la —aquesta segona— que també s'estructura a partir d'un àpat d'una parella en un restaurant. Les similituds hi són, però la línia d'anàlisi ha de ser una altra. *L'ombra de l'eunuc* és una novel·la més complexa, amb un plantejament més ambiciós i segurament més ben resolta. El punt de referència, en tot cas, ha de ser la producció anterior del mateix Cabré, amb una atenció especial a *Fra Junoy o l'agonia dels sons* pel que fa a la reflexió estètica i a *Senyoria* quant a la tècnica de composició i al llenguatge.

És indubtable que, amb els anys, hi ha un progressiu procés de maduració en les propostes del novel·lista, però sempre a partir d'unes preocupacions similars. Des d'un punt de vista estrictament literari els dos elements més destacables de *L'ombra de l'eunuc* són els dos mateixos que trobem en les obres anteriors de l'autor: el treball tècnic amb la figura del narrador i el domini dels recursos literaris a l'hora de construir i estructurar l'acció. Podríem remun-
tar-nos fins i tot a *La teranyina* i ens adonaríem que aquests dos elements, a un altre nivell i de manera menys ambiciosa, també són essencials i són els que acaben definint l'autèntica *teranyina* de la novel·la. I encara més: una obra primerenca com *El mirall i l'ombra* (1980), que aparentment té ben poques similituds amb la novel·la que ara ressenyem, ja planteja unes preocupacions tècniques similars. Fixem-nos primer en la figura del narrador. Ja anteriorment, especialment a *Senyoria*, Cabré prescindia del narrador convencional i creava un relat capaç d'integrar el punt de vista, el pensament i fins i tot el llenguatge de cada un dels personatges sense necessitat de donar-los la paraula explícitament. A *L'ombra de l'eunuc* la corda encara queda una mica més tensada. No tan sols es con-

fonen l'estil directe i l'indirecte, sinó que també es barregen la primera persona i la tercera. Resultat: definitivament el narrador com a tal i la perspectiva d'un punt de vista desapareixen. El que queda és únicament la narració (anava a dir *la història*), una narració capaç d'integrar la totalitat, com aquest hipotètic narrador en el qual es barreja tot. És tracta certament d'un recurs arriscat, que situa sovint el text al límit de la gramaticalitat i que ens acosta a l'estètica de la dissonància, però que funciona perquè la idea es complementa amb un treball de llenguatge meticulós —una de les principals virtuts del llibre—, cosa que ajuda a donar naturalitat a un registre que sense un bon domini de l'ofici hauria pogut quedar-se en la simple artificiositat. Tenim dos bons exemples del rendiment d'aquesta tècnica en l'escena de l'entrada del protagonista a la universitat o en la percepció que Miquel Gensana té del concert de Teresa a Londres.

També és cert que aquest joc de llenguatge amb la voluntat d'integrar-ho tot condueix a la incorporació en moments concrets de tècniques narratives diverses en una mena de petit mostrar que, segons com, deixa molt a flor de pell la voluntat de servir-se'n. És el cas, per exemple, del tipus de frase pròpia del monòleg interior amb què se'n remet algun cop als records del protagonista (ps. 38-39) o de la sintaxi d'acumulació de frases a partir de la repetició d'una conjunció copulativa a l'inici de cada una d'elles, al més pur estil Faulkner o Rodoreda (ps. 239-241). En aquesta mateixa línia, també es fa ús a vegades del to sentencios, la qual cosa pot entendre's com un recurs massa simple a l'hora de plantejar les coses (ja en el paràgraf inicial), de crear expectativa (algun cop exageradament, com en l'*«allí va començar tot»*, p. 228) o de treure conclusions per part del narrador (p. 430). És clar que també hi ha moments que el mateix narrador ironitza sobre l'ús que fa de la sentència, la qual cosa ens distancia automàticament de la tècnica emprada. Per això pot començar el capítol sobre la fugida del pare de casa —prèviament anticipada— amb un lapidari «i tot s'esdevingué com estava escrit» (p. 284).

El treball amb el narrador per tal de

donar prioritat a la narració per damunt del punt de vista i facilitar la integració de coses diverses ens condueix fins a una de les qüestions decisives de l'obra: l'intent d'integrar la totalitat en la història i, per tant, de construir una mena de novel·la total. No deu ser casualitat que el relat comenci amb un «al cap de molt temps de tot...» i acabi precisament amb «...una profunda enyorança de tot». Entremig d'aquestes dues referències explícites al tot, el que hi ha precisament és la història. Aquest element ens remet directament al segon aspecte a considerar: la construcció de l'acció. A partir del temps narratiu real del sopar dels dos personatges —un temps real allargat, potser aorísticament, de manera poc versemblant— el que es planteja és una mirada enrere. La novel·la no és altra cosa que aquesta mirada al passat. I serà una mirada polièdrica capaç d'integrar tots els diferents elements que el conformen: la vida del protagonista, els antecedents familiars, etc. Les diferents cares del poliedre van prenent forma a través de les accions paral·leles interrelacionades de Miquel Gensana i el seu oncle Maurici. És una estructura ben compensada pel que fa a l'entrada progressiva de Maurici i per evitar de caure en una doble acció massa diferenciada. Al darrere hi ha els diferents moviments del concert d'Alban Berg, un nivell d'estructuració que pot semblar sobreposat però que no ho és en absolut —mica en mica anem descobrint la importància que té— i que fins i tot justifica les repeticions quasi melòdiques, les quals semblen ben bé repeses de temes musicals.

Tota la novel·la, dèiem, és una mirada al passat i, per tant, una mirada a la història. Perquè —tornem-hi— des del moment que tot és passat, tot és història. Per això hi ha permanents referències al tema: els arbres genealògics, els estudis d'història de Miquel a la universitat, el paper de Maurici com a historiador familiar, el rerefons de la història recent del país, etc. Arriba un moment, però, que ens adonem que el relat de Maurici és fals. Perquè en realitat ell —un home amb inquietuds musicals, recordem-ho— no és un historiador («no tenia cap obligació amb la Història», p. 326), sinó un creador de ficcions, un inventor d'his-

tòries i en el fons un artista. Per això també Miquel, un estudiant d'història frustrat, acaba obsessionat per Teresa i per la música. Així doncs, per al protagonista l'ideal veritable és la música, de la mateixa manera que per a Maurici l'autèntica història és la ficció. Només ens cal fer un pas més per a adonar-nos que la veritat que interessa no és la històrica, sinó la que genera el creador artístic. O sigui: la història és el tot perquè ella mateixa és la novel·la que tenim als dits, una creació de ficció (molt més, doncs, que un relat generacional o una crònica de la transició política). Tot és passat perquè tot és història, tot és novel·la. Recordem que el tractament del paper del narrador ja ens duia a aquesta mateixa conclusió. I la novel·la, certament, és creació artística i, per tant, queda propera a la música. No oblidem que, d'acord amb l'estructura, el que estem llegint és un concert per a violí i orquestra. I encara més: si tot és passat, no hi ha futur. No hi ha res més enllà de la novel·la, de la història. Per això en els personatges tot tendeix a la mort. Com en el concert de Berg, que pot ser perfectament entès com un rèquiem en el qual el compositor, poc abans de morir, també fa balanç del seu passat i apunta uns ideals de totalitat que, com en la frase inicial i final de la novel·la de Cabré, queden insinuats en els primers compassos i en els últims.

Si la novel·la pot integrar-ho tot, perquè tot és literatura, també pot incorporar —tal i com succeeix amb els recursos estilístics— qualsevol mena de tòpic literari, múltiples referències o fins i tot programes de mà, dietaris i partitures. Els tòpics literaris emprats són bàsicament picades d'ullet als diferents gèneres narratius. Perquè, en el fons, *L'ombra de l'eunuc* vol acostar-se també a la novel·la d'intriga (amb assassinats inclosos) i a la novel·la sentimental. Malgrat que la utilització d'aquests tòpics pugui quedar justificada per la mateixa ànsia de totalitat i el joc narratiu que se'n desprèn, no hi ha dubte que en aquest terreny les concessions al lector són evidents. Tal i com és habitual en les obres de Cabré, les dosis de la intriga van apareixent estratègicament dins de la complexa estructura del relat i algun cop de manera que es pot con-

siderar lleugerament sobreposada. També és cert que, com a *Senyoria*, el desenllaç de la intriga pot quedar penjat —o només mínimament insinuat—, perquè no és el que realment interessa o perquè, com diem, més enllà del que és pròpiament la novel·la ja no hi ha res que calgui tenir en compte. D'altra banda, els recursos per a la creació d'expectativa, també pel que fa a la trama sentimental, són massa obvis. Només cal llegir el paràgraf final de la primera part. I algunes escenes, com el retrobament de Miquel i Teresa a Londres després que ell renunciï a peu de pista a agafar l'avió, són gairebé de pel·lícula americana. Posats a dir, cal realment que Júlia acabi confessant que havia estat amant de Bolós? En canvi, les picades d'ullet a la novel·la històrica com a gènere semblen més ben resoltes. En aquest sentit, *L'ombra de l'eunuc* pot ser llegida com una novel·la de nissaga, però des d'una perspectiva irònica i distanciada a causa de les dificultats per a fixar una veritat històrica que no quedi condicionada per l'autèntica veritat, la que prové del poder transformador de la literatura.

També hi ha determinades concessions a l'hora de facilitar la comprensió d'algunes de les múltiples referències que hi ha

amagades en el text. D'aquesta manera, la triple negació del protagonista en el moment que canta el gall —ja en la coda final— ens recorda un xic mecànicament el nom de Simó del protagonista durant els anys de la clandestinitat. És un Simó, això sí, que quan cau del cavall no es converteix en sant Pere sinó en l'àngel Miquel. D'aquí que el títol de la segona part (*A la memòria d'un àngel*) jugui amb la doble memòria de Teresa i de Miquel i amb un doble referent: musical (vegeu p. 434) i literari (la novel·la es munta des de la memòria del personatge). Veiem, doncs, que el joc amb la referència es va complicant i el sentit final ja no és tan mecànic. Senyal que el text s'adapta a les necessitats de públics diversos, una altra de les característiques del llibre... i de les més perilloses. A un altre nivell, Cabré també ens condueix de bracet a l'hora d'entendre la relació del títol de la novel·la amb les idees de George Steiner. És clar que al darrere d'aquesta jugada també podem llegir-hi una amable —i no menys irònica— identificació de l'eunuc amb el pobre crític que exerceix el seu trist ofici de lector

JAUME AULET

Ramon Farrés, *Trenta-set poemes en forma de finestra*. Barcelona, Cafè Central, 1997 («Jardins de Samarcanda», núm. 16). 62 ps.

La composició que enceta *Trenta-set poemes en forma de finestra* de Ramon Farrés ja compromet el lector a una precisa i mesurada dialèctica entre la paraula escrita i el silenci que li dona sentit i densitat conceptual, i és aquesta inicial i senzilla poètica una pauta que broda tot el llibre i una immillorable guia de lectura de l'obra. El poema, «Obertura», amb innegable vocació epigràfica, és la síntesi de la poètica que edifica cadascun dels poemes del llibre: «Paraula capbussada / a l'aigua verda del silenci. / Es van obrint els cercles / com interrogants eternals, / inútils.» En efecte, el lector d'aquest poema, i de tots els altres, s'ha d'immergir en el viatge que ara s'inicia

per les trenta-set finestres-poemes que dibuixen un paisatge caracteritzat per l'essencialització de la realitat i per la seva dimensió dual, contradictòria o oximorònica.

Vegem-ho: de bon primer, en el poema transcrit, tenim una imatge planera amb el ressò del referent dels jocs infantils prop de l'aigua o bé els estats de contemplació adulta prop de la matèria líquida; la imatge familiar, però, condensa una ben assimilada concepció lírica: el poema (la paraula, matèria sòlida, còdol més endavant) és llançat contra la dimensió fluida i verda del silenci; el mot, doncs, es farà des dins del silenci i construirà un món submergit i ple